

Conversaciones de viaje Travel Conversations

A menudo el pensamiento se produce a partir de una conversación ininterrumpida en la que es posible comenzar a vislumbrar secretos hilos entre las palabras y las cosas. Este texto no trata de realizar una transcripción directa de una autoentrevista, sino de poner sobre el tablero de juego pensamientos —*instrucciones de uso*— que surgen en las propias conversaciones; un conjunto de reflexiones ligadas a recuerdos de viajes que realizamos en los meses previos a la publicación de este número de la revista 2G.

Se acompañan estas *conversaciones de viaje* con las fotografías que Luis Asín realizó del transporte de cinco letras para el Museo de Castellón, el día uno de julio de 1999.

Often enough, ideas grow out of an unbroken conversation in which it's possible to glimpse the secret threads binding words and things together. This text doesn't set out to be the straight transcription of a self-directed interview, but attempts to put the thoughts—*directions for use*—that arise during actual conversations on the game-board; a set of reflections linked to memories of the trips we made during the months prior to the publication of this issue of 2G.

These *travel conversations* are accompanied by the photographs Luis Asín took on 1 July 1999 of the transporting of five letters for the Castellón Fine Arts Museum.



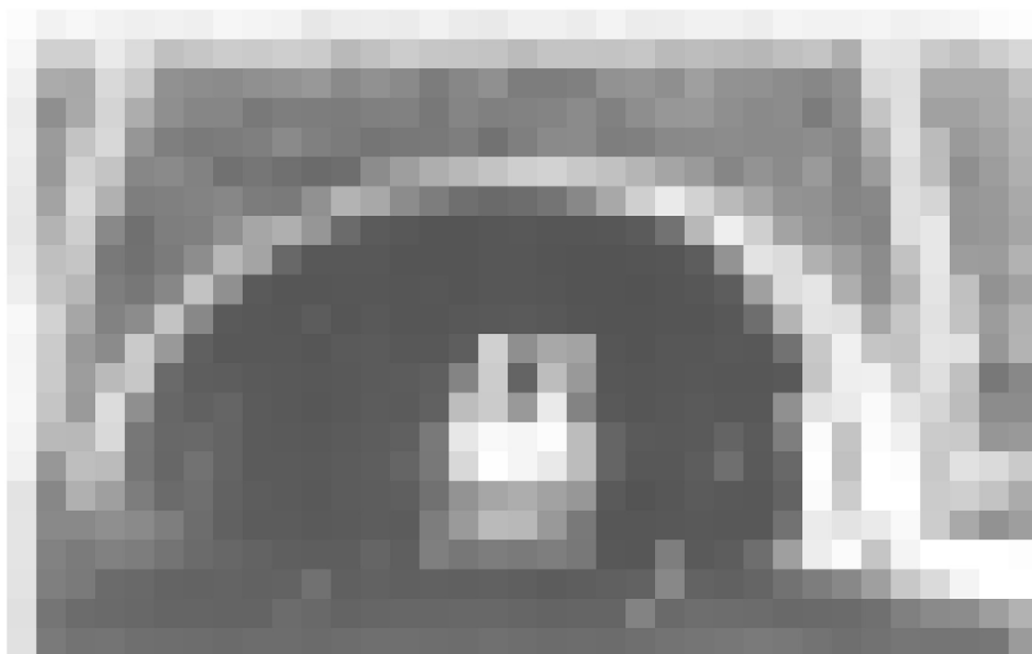
Castellón, junio 2002

Por una casualidad del destino, el día treinta de junio, tres años después del transporte de las letras, volvimos a viajar a la ciudad de Castellón, y reflexionamos sobre aquel viaje: las cinco letras se construyeron en hormigón armado de color blanco; los cinco camiones eran iguales, las cinco letras, con un peso de veintidós toneladas cada una, diferentes: los conductores portaban teléfonos para poder atender las órdenes de los directores de la acción; a su paso por el territorio, y los pueblos, las cinco letras ordenadas construían la palabra MUSEU, aunque desordenadas podían expresar otras cosas; al pasar por cada uno de los *toros negros indultados*, la caravana les saludaba con las letras M y U, ¡MU!

La naturaleza es lo que la persona ve a través de su experiencia, y la tarea del arte es generar pensamientos capaces de proponer nuevas experiencias. La tarea de la fotografía no es representar o imitar lo que existe, sino resumir una experiencia. Así, las fotografías de este viaje revelan el proceso de una experiencia diferente; como rastro permanecen unos documentos que, congelando el tiempo, catalizan la memoria, y suponen, asimismo, un desafío a la desaparición de lo efímero. El movimiento de las cinco letras sobre camiones se debe entender como un *viaje con peso* que, como los ríos, nos hace recordar la masa de la tierra a la que pertenece todo lo que se mueve por su superficie. El objetivo de esta instalación efímera tiene que ver con la tierra —con sus dos formas de colonización: la mirada y la huella— y el tiempo —con sus dos formas de medida: la distancia y el movimiento—. La aparición de unas letras intrusas, ante la mirada cambiante de las personas, producen la transformación de los diferentes territorios que son atravesados por la carretera. Una suerte de apropiación espacial por medio de la huella en el paisaje. Una transformación del espacio público en privado por medio de la mirada. La aparición de una palabra intrusa conlleva una culturización del territorio por medio del pensamiento; una culturización en movimiento que no deja huella perenne; una acción efímera, diez horas de viaje por carretera, limitada a cuatrocientos cuarenta kilómetros y una velocidad de transporte inferior a la de los automóviles, lo que introducía otra variable en la percepción espacial del territorio... Esta acción se proyectó como un homenaje a Joan Brossa y a sus poemas visuales.

Castellón, June 2002

As chance would have it, on 30 June, three years after the transporting of the letters, we journeyed once again to the town of Castellón, and we looked back on that trip: the five letters were made of white reinforced concrete; the five trucks were identical, the five letters, each weighing twenty tons, different: the drivers had phones to be able to respond to the orders of the organizers of the event; during its passage across the territory and its villages the five letters formed the word MUSEU, although when out of order they could express other things; while passing each of the *reprieved black bulls*—the huge, cutout trademarks for *Osborne* brandy that have weathered the storm of censure—the caravan saluted them with the letters M and U—MU [mool] Nature is what a person sees via his or her own experience, and the task of art is to generate ideas capable of proposing new experiences. The task of photography isn't to represent or imitate what exists, but to sum up an experience. The photos of this trip, then, reveal the process of a different experience; as a trace they are documents that, freezing time, are a catalyst to memory, and thus they involve a challenge to the disappearance of the ephemeral. The movement of the five letters on trucks has to be understood as a *weight-laden journey* that, like a river, has us recall the mass of the earth to which everything moving across its surface belongs. The goal of this ephemeral installation has to do with the earth—with its two kinds of colonization: the gaze and the trace—and time—with its two kinds of measurement: distance and movement. The appearance of intrusive letters before people's changing gaze produces the transformation of the different territories bisected by the highway. A sort of spatial appropriation by means of the trace in the landscape. A transformation of public into private space via the gaze. The appearance of an intrusive word implies a culturization of the territory by means of thought; a culturization in motion that leaves no permanent trace; an ephemeral action, ten hours of travel by road, restricted to 440 kilometers and a traveling speed less than that of the automobile—which introduced another variable in the spatial perception of the territory... This action was planned as an homage to Joan Brossa and his visual poems.



Tokio, julio 2002

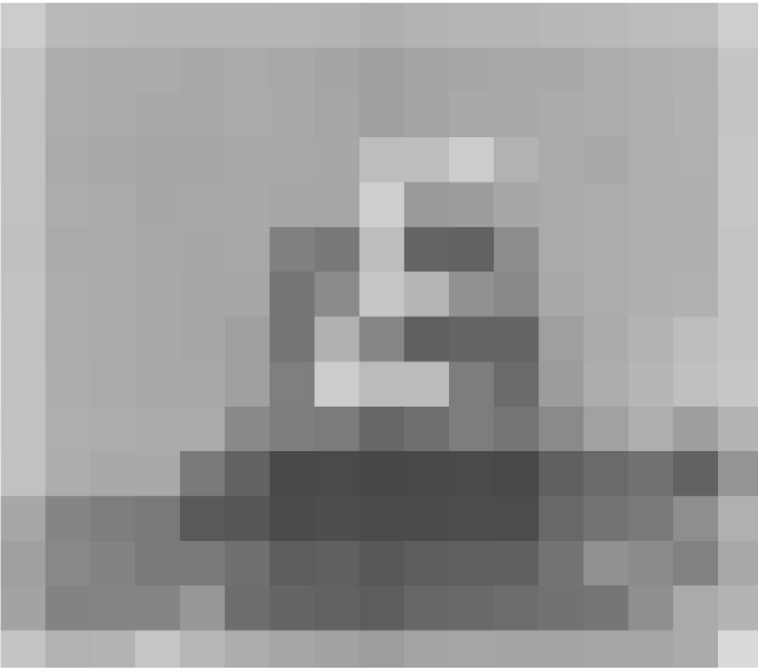
Es un rascacielos de Tokio como tantos otros, y a él nos acercamos distraídos, quizás cansados. Ya es de noche. Los embajadores nos conducen por un *lobby* a estas horas desierto hasta unos grandes ascensores. Piso 30, piso 40, piso 50. Las grandes puertas de acero inoxidable se abren lentamente y dejan aparecer, como quien corre la cortina de un teatro... ¡Dos grandes lienzos de Le Corbusier! Y, según avanzas, toda una colección personal de objetos relacionados con él: aquí otro par de cuadros grandes, allí la maqueta de escayola de Ronchamp, una estantería con sus libros, apuntes y dibujos, el poema del ángulo recto, una colección de fotografías... se hace extraño ver a Le Corbusier sobre la nieve, abrigado hasta el cuello, con una expresión feliz. La nieve, que todo lo iguala, y lo silencia. Es el club privado del señor Mori, un admirador discreto, que guarda sus tesoros para sus amigos. Sobre la mesa, los cocineros exhiben su diminuta esgrima preparando el *tepanyaki*, y uno se queda paralizado cuando le ofrecen una hermosa bandeja con distintos cuencos para el *sake* caliente, como si la vida pudiera depender de una elección que el ritual convierte en trascendente y misteriosa. Enfrente de la pared, sobre unas estanterías, alineados, cuencos y cazuelas justo después de atravesar la frontera de la elegancia. Y detrás de ellas, unos enormes vidrios a través de los cuales aparece un Tokio distinto, vivo, de colores y letreros luminosos cambiantes, como si su verdadero perfil estuviera diseñado para ser visto de noche. Queda ya lejos *El Elogio de la Sombra*, de Junichiro Tanizaki.

Los jardines del templo Yoyogui se extienden casi desde la salida del tren, con una extraña continuidad. En un recodo pasas a través de un bosque sombrío y, de repente, se abre un hermoso valle artificial y minúsculo, un valle-bonsai, lleno de nenúfares. Un poco más allá, el valle se estrecha y se alarga, y aparecen once mil clases de Iris, de todos los colores, que se van turnando para abrirse y desplegarse. Y a su lado —es el festival de los Iris—, once mil japoneses dibujan las flores en grandes cuadernos. Miran fijamente, apasionados, intentando atrapar un pedazo de la vida, y dibujan despacio, como si crecieran sus dibujos con la misma lentitud que las plantas, fascinados por la naturaleza. En su apasionada lentitud, quizás se sienten ellos mismos flores o, al menos, un trozo de la naturaleza.

Tokyo, July 2002

A Tokyo skyscraper like any other and, tired perhaps, we're making our way towards it. It's already night. The ambassadors lead us towards giant elevators through a lobby which, given the hour, is deserted. Floor 30, floor 40, floor 50. Like someone drawing aside a theater curtain, the huge stainless-steel doors slowly open to reveal two enormous Le Corbusier paintings! And, as you advance, a whole personal collection of objects relating to him: here, another pair of big paintings, there, the plaster model of Ronchamp, a set of shelves with his books, notes and drawings, the poem on the right angle, an assortment of photos... it seems strange to see Le Corbusier in the snow, buttoned up to his chin, with a happy expression. The snow, which makes everything equal and silences it. This is the private club of Mr. Mori, a discreet admirer who conserves his treasures for his friends. On the table, the cooks display their minute swordsmanship while preparing *tepanyaki*, and one remains paralyzed when offered a beautiful tray with different bowls for hot *sake*, as if life might depend on a choice that ritual converts into something transcendental and mysterious. Facing the wall, on some shelves, a line of bowls and casseroles, just the other side of elegant. And behind these some enormous picture windows through which a sharply etched, vivid Tokyo appears of changing colors and neon signs, as if its authentic shape was designed to be seen by night. Junichiro Tanizaki's *In Praise of Shadows* is already a long way off.

The gardens of the Yoyogui Temple stretch out with an odd continuity almost directly from the station exit. At one bend you pass through a dark wood and suddenly a beautiful, tiny, artificial valley opens up, a *bonsai* valley full of water lilies. A little further on the valley narrows and gets longer and eleven thousand varieties of iris appear, of all colors, which take it in turns to open up and unfold. And alongside them—it's the iris festival—eleven thousand Japanese draw the flowers on huge sketchpads. Fascinated by nature they look fixedly, passionately, as if their drawings were growing with the same slowness as the plants. In their impassioned slowness maybe they feel they too are flowers, or at least a bit of nature.



Lisboa, agosto 2002

Allí estábamos, compartiendo una misma aula de la Escuela de Arquitectura de Lisboa, el grupo de trabajo de Alexandre Alves Costa y Sergio Fernández, y nuestro grupo, con Francisco Aires Mateus y Luis Diaz-Mauriño a la cabeza, imaginando cuál debía ser la mejor intervención para el *aterro* de Boavista. Perplejos por la extensión del área de trabajo, decidimos que era mejor construir un optimista cielo *pop*, formado por flores rojas suspendidas dentro del espacio compartido; y catalizado por esta acción, el grupo construyó una entusiasta propuesta de urbanismo abierto; un optimista paisaje artificial formado por unos quebrados dedos urbanos que se cubrían de grandes superficies de flores, visibles desde el barrio de Santa Catarina. Lo virtual y lo informal, las texturas de la moda y los paisajes artificiales, la representación y el simulacro, el paisaje y la ecología, todo irreverentemente asumido en su condición de divertimento efímero, han transformado la arquitectura del siglo XXI en algo temporal y evanescente, que acepta su condición contingente; una construcción de escenarios de voluntades cambiantes mediante el recurso a mecanismos *pop*, mutados por la compleja cultura contextual de este comienzo de siglo. En estos escenarios de voluntades, *complejos y contradictorios*, el arquitecto recurre a una continua alteración del lenguaje mediante la yuxtaposición de elementos conocidos en combinaciones nuevas y diferentes, de tal modo que las cosas ordinarias se presenten con un aspecto poco habitual; un proceso intelectual y cognoscitivo, en constante transformación, que se caracteriza por la identificación temporal y la proyección del sujeto sobre las cosas. La proyección y la identificación, aunque sólo se produzcan de forma temporal, son dos posibilidades complementarias para conocer y obtener significados, ambiguamente nuevos y antiguos, de una realidad exterior en continua transformación. En el caso de la arquitectura, entendida como obra del ser humano, tanto el acto de proyectar, como su identificación, son hechos que reclaman la intervención de la memoria, la historia y el análisis (como mediador entre la memoria y la historia). De esta forma, tanto el valor de nuestro contacto con la arquitectura, como con la propia vida, dependerá de la calidad de nuestro conocimiento personal, basado en el análisis crítico de hechos memorizados a partir de la experiencia individual y en procesos históricos fruto de una cierta experiencia universal. Así, historia y memoria abren las puertas a nuevos significados por medio de una búsqueda ininterrumpida de la geometría oculta de la memoria.

Lisbon, August 2002

There we all were, sharing the same classroom in the Lisbon School of Architecture: Alexandre Alves Costa and Sergio Fernández's work group and our own, with Francisco Aires Mateus and Luis Diaz-Mauriño in charge, imagining what the best intervention for the *aterro* in Boavista ought to be. Bemused by the size of the work area, we decided it was better to build an optimistic Pop sky made of red flowers suspended within the shared space; and catalyzed by this act, the group put together an enthusiastic and open urban plan; an optimistic artificial landscape consisting of irregular urban fingers that would be covered with huge expanses of flowers visible from the Santa Catarina barrio. The virtual and the informal, fashionable textures and artificial landscapes, representation and simulacrum, landscape and ecology, all irreverently adopted as an ephemeral entertainment, have transformed the architecture of the 21st century into something temporary and evanescent which accepts its contingent status; a constructed stage set with ever-changing ambitions which relies on Pop devices mutated by the complex contextual culture of this early part of the century. In these stagings of *complex and contradictory* ambitions the architect relies on an ongoing alteration of language through the juxtaposition of known elements in new and different combinations, in such a way that ordinary things take on an unlikely aspect; an intellectual, cognitive process in constant transformation characterized by the subject's temporary identification with, and projection onto, things; in projection and identification, be they only produced temporarily, reside two complementary possibilities for knowing and obtaining ambiguously new and ancient meanings of an external reality in continual transformation. In the case of architecture, understood as the handiwork of human beings, both the act of planning and the identification of it are factors which call for the intervention of memory, history and analysis (as a mediator between memory and history). In this way both the value of our contact with architecture and with life itself will be dependent on the nature of our personal knowledge, founded on critical analysis of factors memorized from individual existence and on historical processes resulting from a certain universal experience. Thus, history and memory open the doors to new meanings via an uninterrupted search for the hidden geometry of memory.



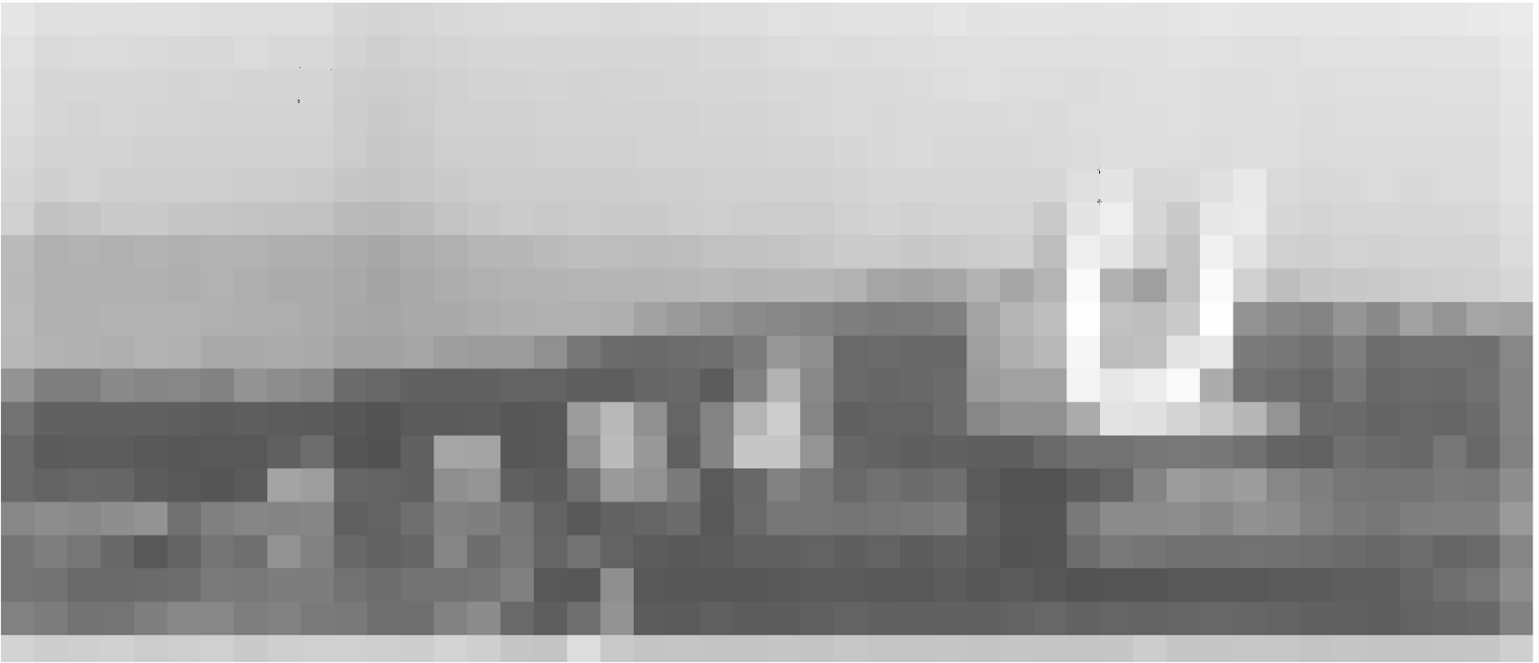
Cartagena de Indias, septiembre 2002

A veces se recuerdan viajes narrados como si fueran propios, o al menos los envuelven el olor de lo escuchado, y se visten de sensaciones ajenas. Recordamos de Chandigarh no sólo el viaje que hicimos, sino también una boda hindú colorista y perfumada que un amigo nos relató y nosotros casi vivimos. ¿Cómo no recordar, al llegar a Cartagena de Indias, esa noche errante que describe con el estómago Gabriel García Márquez? Ya entonces se lo advierte un transeúnte: "Aquí todo es diferente, compadre" Y vaya si lo es. Uno puede sumergirse en plena tormenta tropical y bucear en esas aguas calientes del Caribe, donde los peces son tan extraños que uno cree estar viéndolos a través de la televisión. Y cuando saca la cabeza hay olas en movimiento y una tromba de agua cayendo que te advierten que durará sólo unos minutos. Luego el viento arrastra las nubes y un sol poderoso —aquel que debió sufrir el primer naufragio de García Márquez— aplasta el aire; y el horizonte deja de ser una línea plana para delatar la esfericidad de la tierra.

La vida cae a chorros, como el agua, y los colores son tan intensos que parecen vidrios. Gabito —así se llamaba entonces—, acaba de hacerse adulto: leyendo a Kafka se ve a sí mismo no ya en la tierra de *Las Mil y Una noches*, donde el mundo está lleno de posibles, sino en el mundo de *La Metamorfosis*, donde la vida se ha disfrazado de pérdida, de imposibilidad. Pero nosotros, escapados del congreso de arquitectura, volvemos al día siguiente, rodeando las murallas y atravesando Bocachica, a ese mundo increíble, submarino, a perseguir al geométrico pez cofre, a acariciar los corales verdirrojos, a dejarte llevar por calambrosas manadas de minúsculos peces electrificados, porque viendo la naturaleza, su terca persistencia, su exagerada variabilidad, el mundo vuelve a parecer el mundo de lo posible, el mundo de *Las Mil y Una Noches*, donde todavía podemos imaginar otro mundo..., y volvemos en el avión pensando que estaría bien hacer los proyectos como la naturaleza hace las cosas, con estructuras rígidas que no se permite modificar, pero cuya vida, cuya capacidad de, además ser diversas, abrirse como abanicos..., si los proyectos pudieran ser como la naturaleza, no en su forma —ese organicismo no nos interesa—, sino en su modo de producción, en su modo de hacerse. Estaría bien, porque ya no serían nuestros.

Cartagena de Indias, September 2002

Sometimes journeys come to mind, recounted as if they were one's own, or at least the aroma of what was heard envelops them and they are shrouded in remote sensations. Of Chandigarh we not only remember the trip we made, but also a colorful and scented Hindu wedding a friend told us about and we all but lived. How can one not remember, on arriving in Cartagena de Indias, that night of wandering Gabriel García Márquez gives such a gutsy description of? At the time a tramp warns him that "Here everything's different, friend." And so it is! One can take a dip in the midst of a tropical storm and skin-dive in these warm Caribbean waters, where the fish are so strange that one thinks one is seeing them on TV. And when one sticks one's head above water there are choppy waves and a down-pour falling which they assure you will only last a few minutes. Then the wind drives the clouds away and a fierce sun—the one the first castaway in García Márquez must have endured—crushes the air and the horizon ceases to be a flat line and reveals the curve of the Earth. Life comes streaming down, like the rain, and the colors are so intense they seem like stained glass. Gabito—as he was called at the time—finally becomes an adult: reading Kafka he no longer sees himself in the land of *The Thousand and One Nights*, where the world is full of promise, but in the world of *The Metamorphosis*, where life has donned the guise of loss, of impossibility. We, however, escapees from the congress on architecture, return the next day, circumventing the walls and crossing Bocachica to that incredible underwater world to pursue the angular trunkfish, caress the reddish-green coral, let ourselves be transported by swirling shoals of minute electrified fish, because seeing nature, its dogged persistence, its exaggerated variability, the world again becomes the world of possibility, the world of *The Thousand and One Nights*, in which we can imagine yet another world... and we come back in the plane thinking that it'd be good to create designs the way nature creates things, with rigid structures that permit of no modification, but whose life, whose ability to also be different, opens up like a fan... if only designs could be like nature, not in their form—such organicism doesn't interest us—but in their mode of production, in their way of being made. It'd be good since it'd no longer be ours.



Valparaíso, octubre 2002

Álvaro Siza no tenía ningún dibujo sobre Valparaíso. Como coleccionista de sus propios trazos, recuerdo de sus ininterrumpidos viajes, tenía que tomar una instantánea de la vida en esa curiosa ciudad de compleja orografía, situada junto al océano. Con el Pacífico a la espalda, mirando a las montañas habitadas por casas que se acomodan a la movida topografía, y rodeado, en la lejanía, por jóvenes aprendices tomando fotografías del maestro, Siza nos explicaba que para poder atrapar sobre el papel un trozo de la ciudad era necesario repetir el dibujo sucesivas veces; cada nueva repetición suponía mirar con detenimiento, una y otra vez, los mismos objetos y las diferentes personas, descubriendo lo que permanece y lo que está en permanente movimiento. Al arquitecto no le gusta que le miren mientras entorna los ojos para apreciar insignificantes detalles esenciales. Mientras las manos de artista se movían con precisión y duda simultánea, nos permitimos mirar por detrás de él, disimuladamente, tratando de descubrir algún secreto que nos permitiera conocer más. Sentados en un banco de una pequeña plaza en Valparaíso, Siza nos explicaba cómo, aunque tenía que hacer ese dibujo rápido, pues el programa de la excursión pasaba por una larga caminata hasta la casa mirador del poeta chileno Pablo Neruda, cada dibujo necesitaba su tiempo, al menos, un día en el lugar.

Es labor de los maestros hacer desaparecer la dificultad, hacer invisible el trabajo y el tiempo asociado. Por muy sencillos, y directos, que puedan parecer los trazos sobre un papel, por muy rápidos que estén hechos, un día es la unidad de tiempo mínima para poder hacer un dibujo de viaje. Camino de la casa del poeta, al subir a uno de los altos, entre calles empinadas, con la vista de los otros barrios, y el fondo plomizo del mar y las nubes, Siza se quedó pensativo y, tras un rato de silencio, dijo, con la segura suavidad de persona experimentada: "Este dibujo necesita, al menos, tres días..."

En Valparaíso, lejos y cerca del sofisticado mundo de la *Ciudad Abierta*, de la *hospedería del errante*, donde hace treinta años un grupo de arquitectos, artistas y filósofos se embarcaron en una ambiciosa aventura pedagógica, esotérica y comunitaria, paseamos con Álvaro Siza y aprendimos a descubrir el tiempo de sus dibujos, el tiempo de los viajes, el tiempo del pensamiento, pues, para nosotros, el tiempo es un material de construcción más.

Valparaíso, October 2002

Álvaro Siza had no drawing of Valparaíso; as a collector of his own traces, a record of his uninterrupted traveling, he had to take a snapshot of life in that curious city, with its complex orography, by the ocean. With his back to the Pacific, gazing at the mountains populated by houses which accommodated themselves to the undulating topography, and surrounded in the distance by young novices taking photos of the master, Siza explained that in order to capture a bit of the city on paper it was necessary to repeat the drawing over and over; each fresh repetition involved looking with care, time and again, at the same objects and the varying people, discovering what remains and what is in perpetual motion. The architect doesn't like for them to look at him while he screws up his eyes to appreciate insignificant but essential details. While the hands of the artist were moving with precision and simultaneous hesitation, we allowed ourselves to furtively look behind him, trying to uncover some secret that would permit us to know more. Seated on a bench in a small square in Valparaíso, Siza explained how, although he had to do that drawing quickly, since the program of the outing involved a long trek to the lookout-house of the Chilean poet Pablo Neruda, each drawing required its own time; at least one day in the place.

It's a task of the masters to make the difficulty disappear, to make the work and the time it takes invisible. However simple and direct the lines on the paper may appear, however fast the actions may be, a day is the minimum unit of time needed to make a travel drawing. En route to the poet's house, after climbing to one of the high spots between tall buildings, with a view of the other barrios and the leaden sea and clouds in the background, Siza remained pensive, and after a period of silence he said with the dependable gentleness of the experienced individual, "This drawing needs three days, at least." In Valparaíso, both near and far from the sophisticated world of the *Open City*, of the *inn of the wayfarer*, where thirty years before a group of architects, artists and philosophers embarked on an ambitious pedagogical, esoteric and communitarian adventure, we strolled with Álvaro Siza and learnt to discover the time of his drawings, the time of journeying, the time of thinking, since for us time is but one more building material.



Vigo, noviembre 2002

En cierto modo ya lo habíamos experimentado en el seminario *Madrid Games*, sobre los juegos olímpicos en Madrid 2012. En este seminario, con Luis Díaz-Mauriño y seis estudiantes, exploramos la posibilidad de construir *cajas de los milagros* en diferentes poblaciones de toda la geografía peninsular. Un edificio de tamaño variable, donde se pudieran centralizar las exposiciones y las comunicaciones, incorporando juegos reales y virtuales, ocio y diversión; un lugar donde competir de forma virtual, con los propios atletas; un espacio para inventar unos nuevos juegos olímpicos.

La *boîte à miracles* de Le Corbusier; “una caja donde todo es posible” es el tipo de espacio que reclaman los nuevos centros de arte contemporáneo; las nuevas obsesiones de los gestores de este tipo de centro abren el campo de visión, ampliando la discusión viva sobre los espacios de exposición. Así, mientras los espacios museísticos tradicionales reclaman la representatividad del propio edificio, aún a riesgo de perder flexibilidad, los nuevos centros de arte reclaman espacios abiertos, flexibles y bien equipados: un centro de arte contemporáneo con visión de futuro es un lugar neutro donde puede ocurrir cualquier tipo de acontecimiento que esté relacionado con la creación, el arte y la vida; un nuevo espacio para el arte, donde tengan buen acomodo acontecimientos tan diferentes, en formato y contenido, como son el arte de acción, la música contemporánea, la moda, las fiestas, la micropolítica, etc. Una auténtica *caja de los milagros* que dé respuesta a la promesa del siglo pasado de disolver los límites entre el arte y la vida; una *caja de los milagros* donde las acciones se diversifican incorporando el arte más extremo y radical a la cultura popular.

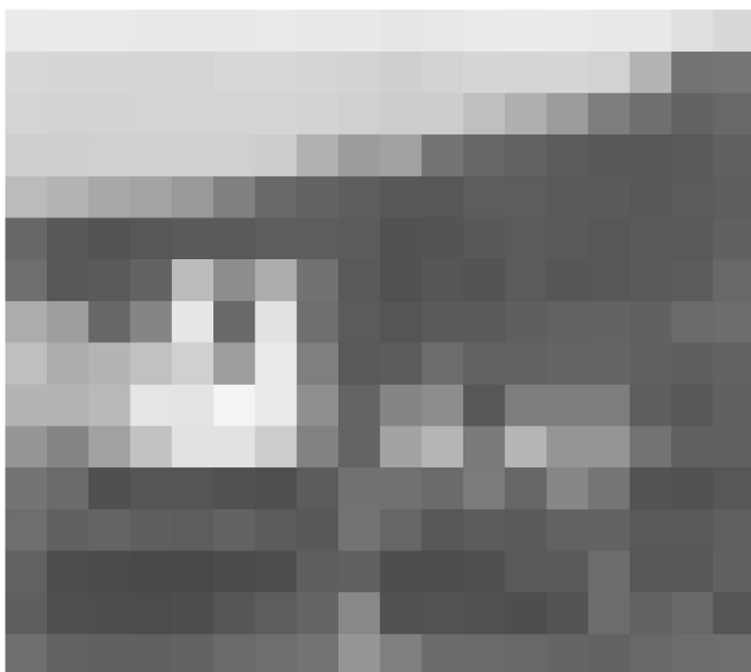
Estábamos en Vigo, hablando de estas cosas, y otra vez volvió a suceder. El petrolero perdía *chapapote* frente a las costas gallegas, y toda la ciudad estaba pendiente del desastre ecológico. Habíamos acudido a Galicia a trabajar en el proyecto para la nueva sede de la fundación Barrié de la Maza; queríamos proponer la construcción de una *caja de los milagros* para Vigo, y nos encontramos inmersos en un sufrimiento colectivo que extendería sus negros tentáculos durante muchos meses, con la marea negra más negra... Los arquitectos poco pueden hacer contra el sufrimiento colectivo... Tal vez la única opción de la arquitectura sea ofrecer a la sociedad, escenarios de voluntades optimistas y flexibles, como la nueva, y ya antigua, *boîte à miracles*.

Vigo, November 2002

In a way we'd already experienced this in the *Madrid Games* seminar concerning the 2012 Olympic Games. In this seminar with Luis Díaz-Mauriño and six students we explored the possibility of constructing *miracle boxes* in different places throughout the Spanish peninsula; a building of variable size in which exhibitions and events incorporating real and virtual games, leisure and entertainment, could be centralized; a place in which to compete in a virtual way with the athletes themselves; a space for inventing new Olympic games.

Le Corbusier's *boîte à miracles*; “A box in which everything is possible” is the sort of space that new contemporary art centers require; the latest obsessions of the people who run this type of center widen the field of vision, extending the intense debate about exhibition spaces; and so, while traditional museum spaces call for the representative nature of the building itself, even at the risk of losing flexibility, the new art centers require open, flexible and well-equipped spaces: a forward-looking contemporary art center is a neutral place in which any type of event related to creativity, art and life may occur; a new space for art in which events as different in format and content as art events, contemporary music, fashion shows, parties, micro-politics, et cetera may find a welcome. An authentic *miracle box* that responds to the promise of the last century to dissolve the boundaries between art and life; a *miracle box* in which events vary between the most extreme, radical art and popular culture.

We were in Vigo, speaking of these things, and it happened all over again. The oil tanker was leaking *chapapote*, gunk, off the Galician coast and the whole town was awaiting the eco-disaster. We'd gone to Galicia to work on the project for the new headquarters of the Barrié de la Maza Foundation; we wanted to propose the building of a *miracle box* for Vigo, and we found ourselves immersed in a shared tragedy that would extend its black tentacles over many a month, with the blackest of black tides... Architects can do little against a shared tragedy... Perhaps architecture's only option is to offer society settings with optimistic and flexible ambitions like the new, and already ancient, *boîte à miracles*.



Londres, diciembre 2002

Siempre que hacemos una parada en Londres, por pequeña que sea, no podemos dejar de visitar el Economist de Alison y Peter Smithson. Esta grata costumbre ha convertido en ritual algo que comenzó como una simple visita para estudiar los mecanismos constructivos utilizados en los diferentes muros cortina del conjunto de edificios. Rendida pleitesía a los Smithson no dejamos de tomar un buen *roast beef* en el restaurante *Simpsons* en la calle Strand.

Hace unos años, sentados en una mesa de ese restaurante, uno de los camareros comenzó a abrir las ventanas del comedor. En el interior, cada ventana victoriana que se abría permitía ver un conjunto de ventanas modernas al exterior. La forma, el tamaño y el material de las ventanas del interior y de las del exterior no tenían nada que permitiera establecer una relación sistemática, más allá de la superposición de estructuras autónomas.

El interés por la independencia de los sistemas de ventanas interior y exterior nos llevó a construir una maqueta de este mecanismo azaroso para su análisis y ensayo; en un momento de poco trabajo y mucho entusiasmo, esta maqueta, de formato similar al de los libros de arquitectura, inspiró una de las mejores experiencias de nuestra oficina: la construcción de una *biblioteca de ideas*. A partir de ese momento acordamos que cada vez que se nos ocurriera una idea haríamos una maqueta; de tal modo que, ante un problema real, podríamos recurrir a la biblioteca para buscar algún objeto capaz de catalizar el comienzo de un proceso proyectual caracterizado por el oscilante tránsito de ideas a cosas y de cosas a ideas. Por razones que es innecesario explicar, la *biblioteca de ideas* permaneció con una única maqueta durante muchos años. Cuando nos presentamos al concurso de anteproyectos para el Auditorio de León, recurrimos a la biblioteca, y utilizamos esta única idea para proyectar una fachada cuya característica esencial es la independencia de la estructura exterior, dictada por un orden canónico proporcional, y la disposición de los ojos interiores que, mirando al Hostal de San Marcos, se abren donde son requeridos por el uso de los diferentes espacios. Hay que decir que el proceso administrativo para la construcción de este edificio fue largo y difícil, pero en todo momento nosotros nos mantuvimos firmes en la defensa del proyecto, pues en el fondo lo que estábamos defendiendo era la única idea que teníamos en nuestra *biblioteca de ideas*.

London, December 2002

Whenever we make a stopover in London, however brief it may be, we can't help paying a call to Alison and Peter Smithson's Economist building. This gratifying custom has converted what began as a simple visit to study the constructional devices used in the different curtain walls of the complex into something of a ritual. Once homage has been paid the Smithsons we inevitably tuck into an excellent roast beef dinner at Simpsons in the Strand.

A few years back, while we were seated at a table in that restaurant, one of the waiters began opening the dining-room windows. From inside, each Victorian window that was opened allowed a set of modern windows to be seen on the outside. The form, size and material of the interior and exterior windows had nothing that would permit a systematic relationship to be established between them beyond the positioning of one autonomous structure in front of the other.

Our interest in the independence of the interior and exterior window systems led us to construct a model of this aleatory mechanism for analysis and testing; during a time of not much work and a lot of enthusiasm this model, similar in format to those in books of architecture, inspired one of our office's more successful experiments: the edification of a *library of ideas*. From that moment on we decided that each time an idea occurred to us we'd make a model; in such a way that, faced with a real problem, we could use the library to find some object capable of providing the catalyst to a planning procedure characterized by a shuttling between ideas and things, things and ideas. For reasons we won't go into here, the *library of ideas* contained but the one model during many years. When we entered the competition for blueprints for the León Auditorium we went to the library and used this single idea to plan a facade whose main characteristic is the independence of the external structure, dictated by a proportional canonic order, and the disposition of the interior round windows which, looking towards the Hostal de San Marcos, open when required to do so by the use of the different spaces. It has to be said that the administrative process for the construction of this building was long and difficult, but we stuck to our guns in defense of the design, since basically what we were defending was the only idea we had in our *library of ideas*.



Aquisgrán, enero 2003

En las afueras de Aquisgrán se encuentra el monasterio benedictino de Vaals. El coche queda un poco abajo, y hay que ascender unos metros. Como si la vida cuajara a veces apenas en unos instantes, al recorrer ese trecho sentimos la nieve cayendo con la misma precisa lentitud con que andamos, y nos sentimos una parte de la tierra. Y la vida coge forma de adivinanza, de algo inminente que nunca llegará a suceder, para entrar en este lugar ausente del tiempo. El ladrillo pintado con naturalidad, la madera cogiendo el mismo tono grisáceo, el hormigón claro, como si todos los materiales quisieran ser lo mismo, y sólo al rato descubres los matices. Un espacio rugoso y táctil, pero casi invisible, que construyó el monje benedictino Van der Laan con una rigurosa austeridad. Durante las vísperas —también imaginó los hábitos y el ritual— los monjes cantan, y se levantan y agachan la cabeza, dando vida a un espacio que está fundamentalmente lleno por la oración, y quizás, en las mañanas claras, por una luz maciza que hace visible, como cuando se iluminan las motas de polvo, nuestros pensamientos.

De vuelta a la ciudad, nadie quiso confirmarnos si Mies van der Rohe había sido monaguillo en la Capilla Palatina..., pero no cuesta nada imaginarle, como sostiene la leyenda, deambulando entre esos inmensos mármoles plumeados, dejándose ver en el espacio limpio y traslúcido que se construyó para conmemorar la santificación a Carlomagno. Y cuando todos se van —él tiene su secreto, como todos los niños— sube al deambulatorio superior y se sienta en el trono de Carlomagno. Porque no le gusta esa profusión de decoración, ni esas columnas falsas bajo los arcos que nada sostienen —por eso pudo llevarse Napoleón un par de ellas, para dar lustre a su coronación—. A él le gusta ese trono hermoso, sencillo y desmontable para viajar por el mundo, hecho con cuatro piezas limpias trabadas con grapas metálicas en sus esquinas, cuatro piezas planas y lechosas, arrancadas del templo de Salomón. Su mano resbala sobre la piedra lateral derecha y las yemas de los dedos reconocen, apenas grabado, un tablero de juego romano en forma de aspa. Y por un instante esas cuatro piezas se vuelven porosas y absorben la historia, la imaginación, incluso nuestras vanas ilusiones, y despiertan la fascinación por la capacidad de la materia para contener, como si fueran vasijas, una visión del mundo.

Aachen, January 2003

The Benedictine monastery of Vaals is found on the outskirts of Aachen. The car remains a bit below and you go up the last few meters on foot. As if life sometimes jells for a few moments, when covering this stretch we feel the snow falling with the same precise slowness with which we stroll, and we sense ourselves to be part of the earth. And life takes on the form of a riddle, of something imminent that will never come to pass when entering this timeless place. The simply painted brickwork, the woodwork assuming the same gray tone, the pale concrete, as if all the materials aspired to be the same, and you only discover the nuances after a while. A rough, tactile space, almost invisible, which the Benedictine monk Van der Laan constructed with rigorous austerity. During vespers—he also invented the habits and the ritual—the monks sing, and rise and bow their heads, animating a space that is essentially filled by prayer, and maybe on clear mornings by a strong light which, as when motes of dust pick up the rays of the sun, renders our thoughts plain to us.

Back in the town nobody wanted to corroborate whether Mies van der Rohe had been an altar boy in the Palatine Chapel... but it costs nothing to imagine him, as legend has it, passing between those immense, grisaille marble surfaces, letting himself be seen in the clear, translucent space constructed to commemorate the sanctification of Charlemagne. And when they all leave—he has his secrets, like all kids—he ascends to the upper ambulatory and sits on Charlemagne's throne. Because he doesn't like that profusion of decoration, or those fake columns under arches that nothing supports—which is why Napoleon was able to carry off a pair of them, to give lustre to his coronation. He likes that beautiful, simple throne, which is dismountable for traveling the world and made of four neat pieces joined by metal clamps at their corners, four flat and milky pieces ripped from Solomon's temple. His hand slides along the lateral stone on the right and his fingertips recognize, barely etched there, a Roman game board in the form of a cross. And for an instant those four pieces become porous and soak up history, imagination, even our vain illusions, awakening a fascination for the capacity of the material to contain, as if they were vessels, a vision of the world.



Toro, febrero 2003

Si Nueva York tuvo a Susan Sarandon y Londres a Vanessa Redgrave, en Madrid fue Pedro Almodóvar la voz de la protesta contra la guerra. Mientras los tres leían los correspondientes manifiestos, en Madrid, rodeado de un millón de personas, el cómico italiano Leo Bassi portaba un cartel: "Si los políticos hacen el payaso, los payasos hacen política"... El día después de "la protesta global más grande de la historia de la humanidad" fuimos a la ciudad de Zamora para enseñar su museo a unos arquitectos. Visto el edificio, y su colección, volvimos a Toro a mostrarles el curioso pórtico de la Colegiata de Toro, del siglo XIII.

El pórtico de la Majestad está configurado como un texto cuyo objetivo era la enseñanza de las Sagradas Escrituras. En las arquivoltas del pórtico se desarrolla una compleja iconografía que recorre el cielo, el purgatorio y el infierno. Aparte del interés propio del pórtico, para nosotros tiene mucho valor un pequeño detalle, casi insignificante, que se puede apreciar a la derecha del pórtico; allí donde comienza el infierno está el demonio dando paso e impidiendo la salida de las almas castigadas, que se representan con figuras semihumanas. Junto a la figura diabólica, representada con sus atributos tradicionales, un personaje vestido de negro sostiene un compás de gran tamaño. Pocas veces, en la Edad Media, se ha representado al arquitecto, y por lo tanto no existen atributos iconográficos que ayuden a identificarlo, sin embargo el compás siempre estuvo relacionado con la sabiduría esotérica de los maestros de obra. El personaje representado en el primer puesto del infierno, a la derecha del propio demonio, es una de las primeras representaciones del arquitecto como oficio genérico. Un especialista en iconografía e historia medieval nos confirmó que la representación del arquitecto junto al demonio en el pórtico de la Majestad trata de hacer presente el peor pecado que puede tener el hombre: la vanidad.

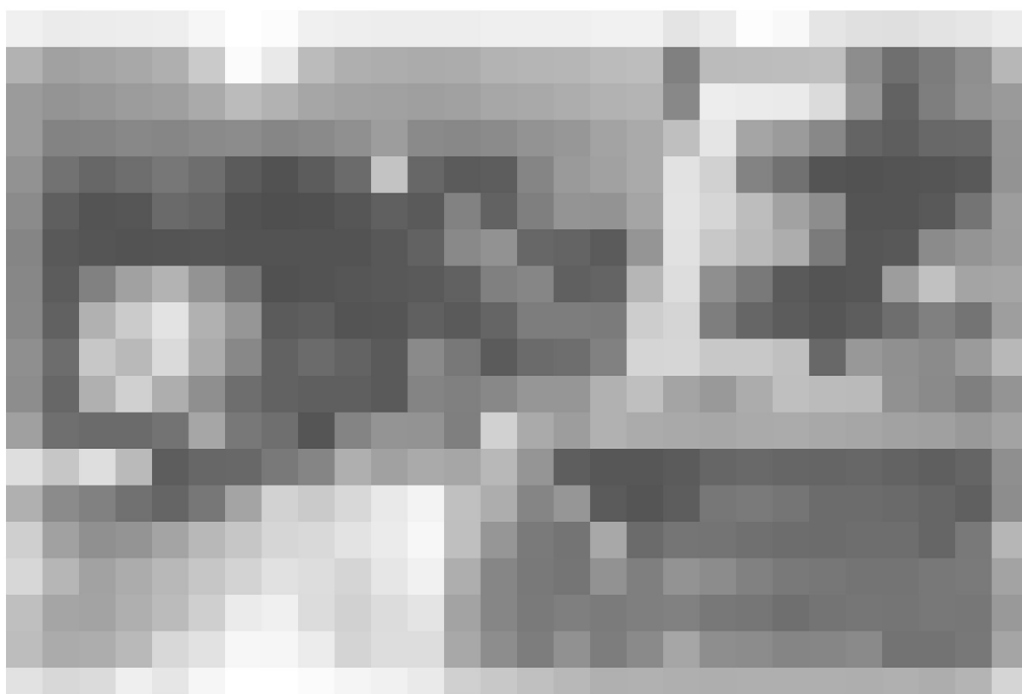
Cuando los artistas y cómicos protestan contra la guerra sólo son un reflejo de la sociedad, de su proximidad. A menudo la distancia que separa a los arquitectos de la sociedad es infinita; los arquitectos también podrían aprender de cómicos y payasos, y, abandonando su vanidad, transformarse en un reflejo de la sociedad, de esa sociedad a la que deben cobijar; la arquitectura sólo tiene sentido en la medida en que colabore solidariamente a catalizar la esencial búsqueda de felicidad de las personas.

Toro, February 2003

If New York had Susan Sarandon and London Vanessa Redgrave, in Madrid Pedro Almodóvar was the voice of protest against the war. While the three were reading their respective manifestos, in Madrid, surrounded by a million people, the Italian comedian Leo Bassi bore a placard: "If the politicians play the clown, the clowns play at politics." The day after "the biggest global protest in the history of mankind" we went to the town of Zamora to take some architects round its museum. Once we'd seen the building and its collection, we returned to Toro to show them the curious 13th-century portico of the Collegiate Church there.

The Portico of Majesty is configured as a text whose aim was to teach the Holy Scriptures. In the archivolt of the portico a complex iconography traverses Heaven, Purgatory and Hell. Setting aside the portico's intrinsic worth, there's a small, almost insignificant detail observable to the right of the portico which has a lot of interest for us; where Hell commences the Devil is letting in the damned, represented by semi-human figures, and preventing them from leaving. Next to the diabolical figure, with his traditional attributes, is a figure dressed in black holding a huge pair of compasses. The architect was rarely depicted in the Middle Ages, and thus the iconographic elements to help identify him by do not exist. However, compasses were always related to the esoteric wisdom of the master builder. The personage represented next to the demon, to its right, is one of the first depictions of the architect as a generic profession. A specialist in iconography and medieval history told us that the representation of the architect alongside the Devil in the Portico of Majesty is an attempt to depict the worst sin known to man: vanity.

When they protest against war, artistes and comedians are but a reflection of society, of its proximity. The distance that separates architects from society is often infinite; architects could also learn from comedians and clowns and, setting their vanity aside, transform themselves into a reflection of society, of that society they must protect; architecture only has meaning to the extent that it collaborates conjointly in being a catalyst for people's essential search for happiness.



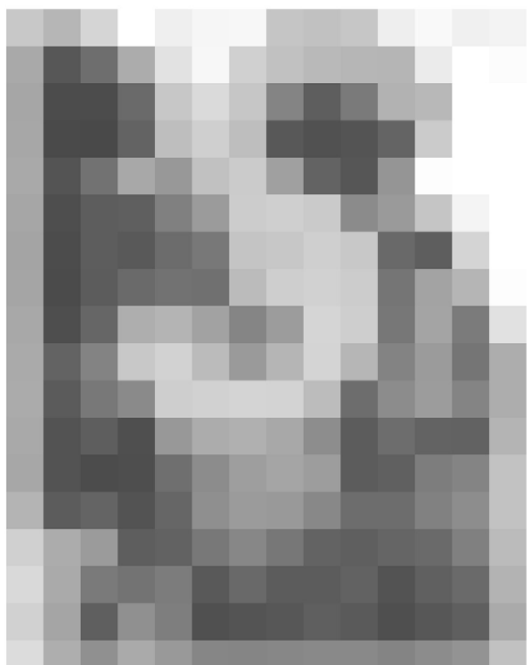
Colonia, marzo 2003

Estábamos buscando un libro de los fotógrafos Bernd y Hilla Becher en la tienda del Museo Ludwig en Colonia, cuando encontramos una monografía completa de su trabajo; una galerista amiga nos había hablado de los últimos trabajos de Olafur Eliasson, de su proyecto fotográfico sobre una de las islas Canarias; sabíamos que pronto ocuparía con su trabajo la sala de turbinas de la Tate Modern en Londres y habíamos visto unas fotografías que mostraban la transformación radical de la Kunsthauus en Bregenz con la incorporación de humo, agua y musgo. A la vuelta de Colonia descubrimos que el MNCARS había realizado una exposición con los trabajos de Olafur Eliasson en el Palacio de Cristal. En esta exposición se mostraban siete obras ya existentes y se habían producido tres obras nuevas. Eliasson ya había trabajado otras veces con pabellones de jardín, y en el Palacio de Cristal construyó un sofisticado jardín artificial mediante la superposición de instalaciones y piezas. Abstrayéndose de la excesiva afluencia de público, uno podía disfrutar de la dramática cascada artificial, de la caleidoscópica vista espiral, de la geometría ajena del *doughnut*, o de la enigmática geoda de humo y luz que nos transportó a los países nórdicos, a la enigmática Islandia, tierra de hielo y fuego. Nos interesa la aproximación a la naturaleza, y la vida, que Eliasson hace a partir de una interpretación personal de la geografía, el paisaje, las ciencias naturales y las tradiciones de las filosofías utópicas generadas en la cultura occidental desde los tiempos del romanticismo; oscuridad, poder, privación, inmensidad, infinitud, sucesión y uniformidad conforman las siete cualidades de lo sublime atribuidas por Christopher Hussey, basándose en las definiciones de Edmund Burke, y que Javier Maderuelo asignaba al *arte del paisaje* para establecer una relación con el pintoresquismo romántico, se encuentran combinadas en los trabajos de Olafur Eliasson. Cuando Maderuelo, en el texto "Earthworks-Land Art: Una dialéctica entre lo sublime y lo pintoresco", comenta estas siete cualidades parece referirse directamente al trabajo de Eliasson: "Oscuridad, tanto física como intelectual; poder, entendido como dominio de la naturaleza sobre el hombre; privación, como la sentida ante las tinieblas, la soledad o el silencio; inmensidad, tanto vertical como horizontal, quedando subsumida en ambas la escala relativa del observador humano; infinitud, tanto literal como inducida por las dos últimas características de lo sublime: sucesión y uniformidad, que son el origen de la idea de progresión sin límites".

Cologne, March 2003

We were looking for a book by the photographers Bernd and Hilla Becher in the shop of the Ludwig Museum in Cologne when we came across a complete monograph on their work; a gallery-owner friend had spoken to us about the recent works of Olafur Eliasson, of his photo project about one of the Canary Islands; we knew that his work would soon fill the Tate Modern turbine hall in London and we'd seen some photographs showing the radical transformation, using smoke, water and moss, of the Kunsthauus in Bregenz.

On returning from Cologne we discovered that the MNCARS had put on an exhibition of the works of Olafur Eliasson in the Crystal Palace. Seven existing pieces were displayed in this show and three new ones had been created. Eliasson had worked on other occasions with summerhouses and in the Crystal Palace he'd constructed a sophisticated artificial garden by means of the superpositioning of installations and individual components. Drawing away from the milling crowds, you were able to enjoy the dramatic artificial waterfall, the kaleidoscopic spiral view, the remote geometry of the doughnut or the enigmatic geode of smoke and light that transported us to the Nordic countries, to enigmatic Iceland, home of ice and fire. We find Eliasson's approach to nature and life interesting, something he creates from a personal interpretation of geography, landscape, the natural sciences and the traditions of utopian philosophers generated in Western culture since the period of Romanticism; darkness, power, deprivation, immensity, infinitude, succession and uniformity, the seven qualities of the sublime listed by Christopher Hussey, basing himself on the definitions of Edmund Burke, and which Javier Maderuelo ascribed to the *art of landscape* when establishing a rapport with Romantic picturesqueness, come together in Olafur Eliasson's works. When Maderuelo, in his "Earthworks-Land Art: A Dialectic of the Sublime and the Picturesque," discusses these seven qualities he appears to be referring directly to the work of Eliasson: "Darkness, both physical and intellectual; power, understood as nature's dominion over man; deprivation, such as that felt before mist, solitude or silence; immensity, vertical as well as horizontal, the relative size of the human observer being subsumed in both; infinitude, both literal and as something induced by the two final characteristics of the sublime: succession and uniformity, which are at the origin of the idea of limitless progression."



Frankfurt, abril 2003

Al leer las primeras páginas de *El Secuestro* de Georges Perec, uno entiende que el libro trata de algo, o alguien, que ha sido secuestrado. Se tarda cierto tiempo en ser consciente de que *quien* ha sido secuestrado es la letra A. Es difícil escribir sin usar una letra, existe una limitación, una constricción, pero las posibilidades siguen siendo infinitas; es interesante hacer ver que el original está escrito en francés, sin la letra E. Traducir este singular texto al castellano fue una labor difícil, y los especialistas llegaron a la conclusión que se debía sustituir la *disparition* de la letra E por *el secuestro* de la letra A. Al volver a visitar Frankfurt no podemos dejar de recordar a Enric Miralles, con quien disfrutamos algunas cenas, compartidas con Peter Smithson. Miralles nos había invitado a dar clases en la Städelsschule durante el semestre de invierno de 1997, y descubrimos, en los pocos días que coincidimos, una persona que gustaba de hablar de la arquitectura y la vida. Hablábamos en esas cenas de Oulipo, el taller para la literatura potencial, de cómo cada proyecto se cruza con una serie de limitaciones concretas, y de cómo estas constricciones hacen de catalizador del acto de proyectar. Para Miralles era importante hacer extensivas las constricciones al propio interés de cada uno, a lo más subjetivo, incluso a la propia curiosidad. Cuando hablábamos de los libros de Perec y Queneau, Enric Miralles sostenía que era fundamental aprender de su juego de potencialidades, de la fuerza de las constricciones y, lo que es más importante, de la mezcla que en estos escritores se daba entre subjetividad y sistema.

La arquitectura se mueve oscilando entre el sentido de los sistemas y el sonido de lo subjetivo. El trabajo del arquitecto tiene interés como proyección de lo subjetivo, propio de la curiosidad humana, sobre lo objetivo de los sistemas, propio de la optimización contemporánea; así, los proyectos se producen como series, como variaciones sucesivas de sistemas subjetivos. Para nosotros, el trabajo del arquitecto interesa en lo que tiene de narración continua de un proceso; proceso que va pasando de una situación a otra, casi como una conversación ininterrumpida, como en estas *conversaciones de viaje*, en la que cada momento y situación es igual y diferente, como los diferentes estados de cada proyecto y de cada serie. Es, como decía Miralles, la historia de "los Mil y Un Proyectos".

Frankfurt, April 2003

Reading the first few pages of *El Secuestro*, the Spanish translation of Georges Perec's *La Disparition*, you grasp that the book's about something, or someone, that's been abducted. It takes a while to realize that *who* has been abducted is the letter *a*. It's difficult to write without using a certain letter; a limitation or constriction exists, but the possibilities remain infinite; it's interesting to observe that the original French is written without the letter *e*. Translating this extraordinary text into Spanish was a difficult task and the specialists arrived at the conclusion that it was necessary to substitute *the disappearance* of the letter *e* by *the abduction* of the letter *a*.

Revisiting Frankfurt, we keep on thinking of Enric Miralles, with whom we shared the odd dinner along with Peter Smithson. Miralles had invited us to give classes at the Städelsschule during the winter 1997 term, and over the few days that we coincided we discovered a person who liked talking about architecture and life. At those dinners we talked about Oulipo, the workshop for potential literature, of how every project intersects with a set of concrete limitations, and of how these constrictions are a catalyst to the act of planning; for Miralles it was important to extend such constrictions towards your own most subjective needs, your own inquisitiveness, even. When we spoke of the books of Perec and Queneau, Enric Miralles argued that it was crucial to learn from their game of potentialities, from the force of constriction and, most important of all, from the mix of subjectivity and system present in those writers.

Architecture moves by oscillating between the meaning of systems and the sound of the subjective. The work of the architect is interesting as a projection of the subjective, specific to human inquisitiveness, about the objective aspect of systems typical of contemporary optimization; projects, then, are produced as series, as successive variations of subjective systems. For us the work of the architect is interesting inasmuch as it is the ongoing narration of a process; a process that gradually shifts from one situation to another, almost like an uninterrupted conversation, as in these *travel conversations*, in which every moment, and situation, is both different yet the same, like the different states of each project and each series; it is, as Miralles said, the story of *The Thousand and One Projects*.



León, mayo 2003

Para llegar a León se atraviesan campos extensos y deshabitados, la región mas despoblada de Europa. Cuando comienzan a surcarlos con el arado aparece un extraño orden, y por irregulares que sean los terrenos, parecen siempre naturales. No importa su perímetro, lo que importa es que hay una ley, una distancia entre surcos que peina la naturaleza. Hace años ya, construyendo el Museo de Zamora, nos gustaba imaginar su cubierta como un campo de lucernarios, como un campo arado de los que se ven más allá.

Siempre hemos pensado, viendo estos campos, que sería interesante hacer un edificio en el que no importara su perímetro, y que dibujara el terreno con la misma ingenuidad y exactitud con que lo harían los agrimensores. Con una ley geométrica se podría casi pensar en una tela trenzada o enhebrada, donde con una tijeras se recorta un fragmento de la ley. Así, los edificios podrían crecer o disminuir, alterar su escala, ser más quebradizos o dulces, pero el carácter del edificio, o por decirlo de otro modo, su modo de organización, no cambiaría. Ahora bien, para que un conjunto de piezas se manifieste como tal, sin manejar distintos tamaños, hay que eludir la ortogonalidad, porque acaba siendo continua. Viendo estos campos, en ellos aparece el perímetro como algo expresivo, por las ondulaciones del terreno, y de repente nos damos cuenta de que lo interesante sería explorar la capacidad expresiva del orden, imponiendo unas leyes muy rígidas sobre una retícula no-ortogonal. Y nos vienen a la memoria los pavimentos romanos (al fin y al cabo, León es una ciudad de fundación romana) donde se combina sólo un cuadrado y un rombo, y uno puede escoger las piezas que quiera, recortar su perímetro o modificar su escala, como si construyendo con estas retículas expresivas uno apenas dispusiera un tablero de juego, donde la partida está por empezar. Una partida en la que, a pesar de tener reglas muy estrictas, como por ejemplo, en el ajedrez, las jugadas pueden ser infinitas, una situación en la que lo atractivo es hacer de cada espacio un lugar diferente. Como esas maravillosas pinturas de San Isidoro, donde lo cotidiano entra por primera vez en lo sagrado, y se representan en los techos doce espacios, con los doce meses del año, a través del trabajo y las diversiones de los hombres y las mujeres...; en uno de ellos, están labrando el campo.

León, May 2003

To get to León you have to cross vast uninhabited fields in this, the least populated region of Europe. When they begin plowing them a strange order appears, and though the bits of land are irregular they always seem natural. Their perimeter doesn't matter; what matters is that there's a rule, a distance between furrows which "grooms" nature. Years ago, when building the Zamora Museum, we liked to imagine its roof as a field of skylights, as a ploughed field like the ones seen in the distance.

On seeing these fields, we've always thought it would be interesting to create a building in which its perimeter didn't matter, and to design the terrain with the same ingenuousness and exactitude as surveyors do. Using a geometric pattern you could almost conceive of a woven or stitched web in which you cut away a bit of the pattern with scissors. In this way the buildings could grow or shrink, change their scale, be more fragile or soft, but the character of the building—or put another way, its mode of organization—wouldn't change. Having said that, for a set of components to be that way, without addressing different sizes, you have to avoid orthogonality, since it ends up being continuous. Looking at these fields, their perimeter appears as something expressive, because of the undulations of the land, and we suddenly realize how interesting it would be to explore the expressive potential of order by imposing a few very rigid laws on a non-orthogonal grid. And Roman pavements come to mind—in the last analysis León is a city founded by the Romans—pavements that combine square and rhomboid, and you can choose the bits you want, cut back their perimeter or change their scale, as if by building with these expressive grids you might have the makings of a game board on which the game is to begin. A game in which, despite having strict rules, as for instance in chess, the moves can be infinite, a situation where the attractive thing is to make each space into a different location. As in those marvelous paintings of Saint Isidoro, where everyday life intervenes for the first time in the realm of the sacred, and twelve spaces are depicted on the ceilings, with the twelve months of the year in terms of people's work and recreational world... in one of them they're plowing the land.

